

Federica Mazzocchi

### 1. Autunno milanese

Scorrendo la cronologia viscontiana, il 1954 è in primo luogo l'anno di *Senso*, film che, com'è noto, ha un'accoglienza contrastata al Festival di Venezia, tanto che al Risorgimento degradato dei due antieroi Livia Serpieri e Franz Mahler, la giuria preferisce i più rassicuranti Romeo e Giulietta nel film omonimo di Renato Castellani. Poco dopo, Visconti debutta nel teatro musicale inaugurando la stagione scaligera, come di consueto il 7 dicembre, con *La vestale* di Spontini, in cui lavora per la prima volta con Maria Callas. Non manca anche un affaccio fra le quinte del teatro di varietà, con Visconti che si presta a fare opera di supervisore per *Festival*, la rivista di Wanda Osiris (13 ottobre, Teatro Nuovo di Milano). Infine, il talento multiforme del regista, a suo agio con tutti i linguaggi dello spettacolo, non dimentica il palcoscenico di prosa. Tra *Festival* e la prima alla Scala Visconti, che ha momentaneamente lasciato Roma per lavorare nella sua città d'origine, dirige *Come le foglie* per la compagnia Brignone-Santuccio-Randone-Volonghi, che debutta alla fine di ottobre<sup>1</sup>.

Con uno sguardo retrospettivo, è certo che il capolavoro giacosiano appartenga alla stagione maggiore del teatro di Visconti, quella più innovativa e feconda, che comincia nel dopoguerra, trova il suo culmine nei due gioielli registici dei primi anni Cinquanta (*La locandiera* e *Tre sorelle*) e si conferma con la famosissima

1. *Come le foglie* di Giuseppe Giacosa, regia di Luchino Visconti, scene e costumi di Lila de Nobili. Compagnia italiana di prosa Lilla Brignone, Salvo Randone, Gianni Santuccio, Lina Volonghi. Interpreti: Salvo Randone (*Giovanni Rosani*), Lina Volonghi (*Giulia*), Lilla Brignone (*Nennele*), Fabrizio Mioni (*Tommy*), Gianni Santuccio (*Massimo Rosani*), Lina Paoli (*La signora Lauri*), Vittorina Benvenuti (*La zia Irene*), Gabriella Giacobbe (*La signora Lablanche*), Arturo Dominici (*Helmer Strile*), Virgilio Frigerio (*Un altro pittore*), Aldo Talentino (*Andrea*), Carlo Cataneo (*Gaspere*), Elvira Betrone (*Lucia*), Ida Talentino (*Marta*), Marzio Peyrani (*Un groom*), Graziella Lunardon (*La piccola*). Organizzazione: ETI – Carlo Alberto Cappelli. Debutto: Milano, Teatro Olimpia, 26 ottobre 1954.

*Traviata* scaligera del 1955, che in un certo senso ne segna l'apogeo e insieme l'orizzonte definitivo.

## 2. Le ragioni di un testo

Poco loquace al solito, soprattutto per quel che riguarda le sue produzioni teatrali, Visconti non si dilunga a chiarire i motivi della scelta per *Come le foglie*, opera che, com'è noto, aveva inaugurato l'allora nuovo secolo trionfando a Milano il 31 gennaio del 1900. Solo una scarna dichiarazione accompagna la presentazione dello spettacolo sui quotidiani: «Ho fatto *Come le foglie* perché è uno dei pochi testi ancora validi del teatro italiano: una bella pittura d'ambiente e di una società da guardarsi realisticamente»<sup>2</sup>. In ogni caso, è facile comprendere perché la «bella pittura» di Giacosa abbia più di un elemento di interesse per un regista di spiccata autorialità, oltre a permettergli di approfondire il linguaggio che predilige, quello del realismo, in cui i personaggi sono individui e insieme incarnazioni di mutamenti storici.

In primo luogo, *Come le foglie* è la storia di una famiglia borghese in crisi, che dopo anni di spensierata agiatezza è precipitata nelle ristrettezze ed è costretta a lasciare lo splendido palazzo di Milano per ricominciare una vita in Svizzera. Alla linea del padre Giovanni Rosani, ex banchiere onesto ma debole, e di Massimo, il nipote serio e lavoratore, si contrappongono il figlio Tommy, mondano e ozioso, e Giulia, la giovane seconda moglie di Giovanni, civetta e incline ai tradimenti. Sono le foglie del titolo, capricciose, senza progetti, attratte dal piacere, che il vento delle circostanze e della vita finirà per disperdere. Dolorosamente incerta al confine tra i due mondi sta Irene detta Nennele, l'altra figlia di primo letto di Giovanni. Nel finale, facendole scegliere Massimo, Giacosa indicherà, con l'ottimismo della volontà, una via d'uscita nelle migliori virtù borghesi. Nennele chiama Massimo perché è l'unico che possa salvare, con il suo rigore e la sua autorevolezza, quel microcosmo nella tempesta, ma anche perché egli, finalmente, «ha capito» (IV, scena unica), cioè ha saputo indovinare con paziente sensibilità i propositi suicidi della fanciulla e si è messo di guardia fra gli alberi del giardino.

L'opera di Giacosa piace a Visconti perché rientra a pieno titolo nella galleria di famiglie lacerate e prossime alla dissoluzione che tanta parte hanno nella poetica del regista milanese. I Rosani come i Valastro, come i Parodi, come gli Essenbeck, insomma come ulteriore variazione sul tema della decadenza dei nuclei parentali, a conferma di quella linea avviata dai *Parenti terribili* di Cocteau dell'esordio teatrale (1945) e costantemente ribadita in spettacoli e film. Per Visconti, all'origine del crollo c'è spesso un padre assente. Un padre morto come in *Tre sorelle* e *Rocco e i suoi fratelli*; un padre ucciso come in *Oreste*, *Vaghe stelle dell'Orsa* e in *La caduta degli dei*; un padre inetto come in *Parenti terribili*, oppure «cieco» come

2. Luchino Visconti, dichiarazione in f.s., «*Come le foglie*» nella regia di Visconti, in «La Gazzetta del Popolo», 27 ottobre 1954.

appunto in *Come le foglie*, in cui Giovanni si sente «un bue da lavoro e nulla più» (I, 10). Il vuoto, reale o metaforico, di autorità paterna è l'innescò della crisi cui i personaggi devono fare fronte, una crisi che può far scattare comportamenti «regressivi», al limite dell'incesto come in *Vaghe stelle dell'Orsa* o in questo allestimento giacosiano che ha fatto discutere.

In secondo luogo, *Come le foglie* è stato il modo, anche se non esplicitamente dichiarato, per replicare alle accuse di antipatriottismo sollevate contro *Senso* grazie a un autore senz'altro molto legato allo spirito dell'unità d'Italia, ma già disilluso, nota Alonge, «sui destini di una borghesia sempre più in crisi, inquieta, sfiduciata»<sup>3</sup>. Lo spettacolo è, dunque, l'occasione per riconfermare, attraverso un drammaturgo al di sopra di ogni sospetto politico, quello sguardo critico che era già alla base di *Senso*, visto che Giocosa, ha scritto Anna Barsotti, «è stato tra i primi a rispecchiare (nel suo teatro) l'incrinarsi di quei valori su cui la sua classe, uscita dall'avventura risorgimentale, era fiduciosa di consolidarsi»<sup>4</sup>. Lo precisa un critico del tempo:

Non era solo la famiglia del banchiere Rosani che si disfaceva nell'alto palazzo milanese, tra stucchi e arazzi grigi, o nella casa ginevrina dai muri lignei d'un color biscotto polveroso, era la società giunta al primo lembo del secolo con il fiato già corto, il mondo di imprenditori borghesi di già insidiato dall'urgere dei monopoli e dal presagio delle imprese bellicistiche ed imperialistiche, era una morale non più valida, un costume ormai difettoso, che andavano in frantumi nell'urto rude della realtà. Mondo di vetro carico di trasparenze, di tinte spente, di figurazioni raffinate e formalistiche, percorso da incrinature già sensibili e in cui oramai v'era luogo alla disperazione e al dolore<sup>5</sup>.

In questo «mondo di vetro», si aggirano padri smarriti, rampolli brillanti e inutili come Tommy, quest'ultimo così simile, nelle dinamiche psicologiche della sua caduta, proprio al protagonista di *Senso*. Entrambi parassiti di donne più vecchie e più ricche, il tenente Mahler è per Visconti «l'espressione più avanzata del *dandismo*»<sup>6</sup>, così come il giovane Rosani si attribuisce «il compito della pura intellettualità: che vuol dire di raffinare le sensazioni, di custodire le tradizioni eleganti...» (II, 5).

Infine, *Come le foglie* è il primo spettacolo con la Brignone-Santuccio-Randone-Volonghi, compagnia al cui centro c'è appunto Lilla Brignone, attrice molto amata dal regista e per la quale accetterà di alternare l'impegno con la compagnia Morelli-Stoppa da lui diretta. Quello con la Brignone – per Bragaglia, «attrice sensibilissima, delicatissima e di potente scatto nervoso»<sup>7</sup> – è un rapporto basato su

3. R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1988, p. 180.

4. A. Barsotti, «*Come le foglie*» ricadono sul Novecento (con qualche appunto dal manoscritto), in AA.VV., *Materiali per Giacosa*, a cura di R. Alonge, Costa&Nolan, Genova-Milano 1998, p. 215.

5. Vice, *Come le foglie*, in «Milano Sera», 27-28 ottobre 1954.

6. Lettera di Luchino Visconti a Farley Granger, interprete del ruolo di Mahler, conservata in originale presso il Fondo Visconti dell'Istituto Gramsci di Roma e pubblicata in «la Repubblica», 8 ottobre 2006.

7. A. G. Bragaglia, *Giacosa non è Čechov*, in «Film d'oggi», 7-14 aprile 1955.

una stima sincera (ne è prova il carteggio conservato presso il Civico Museo-Biblioteca dell'Attore di Genova), anche se alla lunga in ambito teatrale non produce gli esiti sperati<sup>8</sup>.

Alla vibrante Nennele della Brignone, che assiste con angoscia crescente allo sfaldarsi dei rapporti familiari, non corrisponde un altrettanto convincente Tommy, interpretato dall'esordiente Fabrizio Mioni, risultato di un tipico esperimento alla Visconti, quello cioè di "inventare" un attore, operazione che, se gli riuscirà con Helmut Berger, con il giovane Mioni non sembra andare a buon esito, almeno stando ai giudizi della critica. Al contrario, Salvo Randone (poi, per Visconti, famoso Mago Cipolla nel balletto *Mario e il mago* alla Scala nel 1956), con i suoi toni mansueti eppure venati di amarezza, è un Giovanni Rosani in cui la mancanza di polso non offusca i precisi tratti di "ragionatore" e la chiara consapevolezza di sé e dei suoi («Guardali», dice a Massimo, «Guarda mia moglie. Guarda mio figlio. Ti sembrano compresi del loro stato?», I, 11).

Molto giusta anche Lina Volonghi per il ruolo di Giulia, che si inventa artista figurativa per *flirtare* liberamente con il pittore Strile, rubacchia denaro e una cornicetta d'argento a Nennele, sprofonda a piccoli passi nel disonore. La sua traiettoria è simile a quella di Tommy, con il quale finirà per stringere alleanza, uniti da un comune ed equivoco destino. L'attrice può contare su una spiccata vena comica, movimentata da una nota aspra e "metallica", qualità che non a caso l'hanno resa celebre interprete brechtiana. Infine, a Gianni Santuccio (cui Visconti, nel 1952, aveva pensato per il ruolo del Cavaliere di Ripafratta nella *Locandiera*) è affidato il personaggio più difficile e "inattuale", quel cugino Massimo solido, quadrato, fieramente borghese che, nel testo, rischia qualche caduta nella retorica.

### 3. Una regia analitica, non polemica

Per un copione di complessa orchestrazione quale è *Come le foglie*, Visconti poteva, dunque, contare sulla compagnia adatta, anche se un po' zoppicante nella figura dell'acerbo Mioni. Una compagnia in grado di lavorare di sottigliezze e di sfumature, abile nel tratteggiare la progressione psicologica dei personaggi e nel controllare il linguaggio delle pause, delle allusioni e delle risonanze. In altre parole, è una compagnia in grado di seguire il regista nel suo progetto, che fin da subito si rivela altra cosa rispetto alle attese di una certa parte della critica e del pubblico. Carlo Terron centra il punto della questione:

Coloro che avevano accusato Visconti di avere, col film *Senso*, denigrato l'aristocrazia italiana dell'Ottocento di fronte al Risorgimento, erano lì col fucile spianato per vede-

8. Con protagonista Lilla Brignone Visconti mette in scena, oltre a *Come le foglie*, *Il crogiuolo* di Arthur Miller (1955), *Contessina Giulia* di August Strindberg (1957), *Veglia la mia casa*, *Angelo* di Ketty Frings da Thomas Wolfe (1958), *La monaca di Monza* di Giovanni Testori (1967). La loro collaborazione è, per così dire, "discendente": lo spettacolo migliore sembra sia stato, appunto, *Come le foglie*, il meno riuscito *La monaca di Monza*.

re quel che avrebbe fatto dell'operosa borghesia lombarda delle lane e delle calzature del primo Novecento, spina dorsale della destra storica e palladio di quel liberalismo illuminato e laico che fece l'Italia (di ieri). Se tanto mi dà tanto con l'aristocrazia – dicevano fra loro – alla quale, bene o male, egli appartiene, figurarsi se si prenderà dei riguardi con la borghesia al cui disprezzo lo devono naturalmente portare il sangue di ieri e la tessera di oggi; tanto più quando quell'incauto buon uomo di Giacosa [...] gli mette fra le mani una bella bancarotta per dissesti finanziari, con conseguente disgregazione dell'unità morale di una famiglia. Quale migliore occasione per il regista maledetto? Il meno che possa capitare sarà una lezione di materialismo storico propinatoci sotto specie registica.

Se queste, o press'a poco, erano le preoccupazioni – o le speranze? – di destra, contrarie ed equivalenti erano forse le speranze – o le preoccupazioni? – di sinistra. [...]. Come era da prevedere, ha vinto il buonsenso. Visconti, non so se o fino a che punto di proposito, ha rassicurato – o deluso? – tutti [...]. Ciò che è ammirevole in questo artista è la progressiva umiltà, che è andato conquistando nel porsi davanti ai testi, animato da un sempre maggiore anelito di penetrazione e ricerca del loro autentico significato: accompagnato da una equivalente e progressiva rinuncia alle esorbitanze spettacolari e alle ridondanze erosive che caratterizzarono il gusto di certe sue memorabili regie, come, ad esempio, *Il matrimonio di Figaro* e *Oreste*<sup>9</sup>.

Dunque, il risultato finale smentisce quanti si aspettano un Visconti sempre *contro* il testo, sempre pronto a prevaricarlo con una appropriazione radicale (argomento, questo della fedeltà al testo, che all'epoca era tenuto in gran conto dalla critica).

Guardando complessivamente la sua storia teatrale, Visconti procede tendenzialmente in due modi. Il primo è quello di *spiazzare* il testo, collocarlo in una cornice inedita per produrre un *feedback* imprevisto nel pubblico. È il caso dell'*Oreste* di Alfieri (1949) citato da Terron. La tragedia, che per Visconti correva il rischio di una certa gelida monumentalità, viene portata a ridosso del pubblico (grazie allo sbancamento di parte della platea e al prolungamento del palcoscenico nella sala), con tecniche non dissimili da quelle del teatro d'avanguardia. Al contempo, il regista ambienta la vicenda della casata di Agamennone nel Settecento del crollo dell'aristocrazia, costruendo intorno ai personaggi, vestiti con piume e lustrini, una sorta di perduta Atlantide<sup>10</sup>. Famoso è il commento di Guerrieri: «Ragiona così. Alfieri dunque Settecento, dunque rivoluzione, sta per arrivare, la monarchia è sott'acqua, tutto si svolge sott'acqua, in una Versailles sottomarina»<sup>11</sup>.

Ma la tecnica del *gesto spiazzante* e della decontestualizzazione non è l'unica praticata dal regista. Ugualmente importante è quella che lo pone di fronte a un testo in cui penetrare lentamente, con caparbio lavoro di analisi e di scavo. Così na-

9. C. Terron, *Atmosfera cechoviana per borghesi lombardi*, in "Corriere Lombardo", 27 ottobre 1954.

10. Cfr. M. Chiari, programma dello spettacolo *Oreste* di Alfieri (Centro Studi del Teatro Stabile di Torino).

11. G. Guerrieri, *Luchino o la mossa del cavallo*, in Id., *Il teatro di Visconti*, a cura di S. Geraci, Officina, Roma 2006, p. 56. Per un'analisi dello spettacolo si veda A. Barsotti, *Visconti e Alfieri: un passo doppio per l'"Oreste"*, in "Ariel", 1-3, gennaio-dicembre 2007, pp. 283-310.

scono, per esempio, il suo primo famosissimo Čechov, *Tre sorelle*, nel dicembre 1952, e due mesi avanti, in ottobre, la sua non meno celebre *Locandiera*. Prendiamo a esempio quest'ultima. Visconti riesce in una operazione molto complessa, alla portata soltanto dei veri artisti: mettere fra parentesi, liberarsi, svincolarsi dai *clichés* goldoniani, dalle abitudini di messinscena, dalle immagini consuete di un Settecento supposto. Riesce cioè a vedere di nuovo o, forse, a vedere per la prima volta. Da un lato, vede la Venezia di Goldoni, quella ritratta da Guardi, Longhi, Canaletto e vuole ambienti realistici, figure che paiono scese da quadri d'epoca, e che egli immerge nella luce novecentesca delle "bottiglie" di Giorgio Morandi. Dall'altro lato, si pone in ascolto dei personaggi, li osserva muoversi nello spazio, ne mette a nudo le dinamiche psicologiche. Il risultato è che *La Locandiera* sembra davvero un altro testo. E molti non si raccapezzano, non ritrovandovi il ritmo, il sapore, le fisionomie dati per "goldoniani".

Per *Come le foglie*, Visconti assume un atteggiamento analogo. «Egli si è posto di fronte alla commedia senza preconcetti – scrive ancora Terron – e senza alcuno spirito polemico, cercando di estrarne tutto quanto da essa e da essa soltanto poteva scaturirne»<sup>12</sup>. Così, mettere in scena quella che definiva «una bella pittura d'ambiente e di una società» significa ricreare quell'ambiente e quella società, con i suoi rapporti umani, i suoi drammi, i suoi piccoli e grandi mutamenti, con perfezione millimetrica. Guerrieri ricorda che Visconti, quando lavorava, sprofondava piano piano dentro il mondo e dentro le vicende dei personaggi con un'immersione che aveva l'inesorabilità della malattia e la lucidità del sogno: «E sentiamo che il regista è costretto a ricostruire quel sogno nei minimi particolari, come se lo avesse davanti agli occhi»<sup>13</sup>. Il "sogno ad occhi aperti" di *Come le foglie* permette a Visconti, come ho già accennato, di insistere nella direzione aperta da *Senso*, cioè di tornare indietro, tornare alle radici, cercare di fotografare un momento storico e verificare, sui dati testuali, il passato, padre del presente e del futuro. In questo senso, *Come le foglie* non è stato uno splendido, ma sostanzialmente inutile, sfoggio documentario (come pensava Silvio D'Amico), ma un modo, attraverso il passato, per fare luce sulle dinamiche e sui conflitti di sempre.

#### 4. Breve digressione su un altro *Come le foglie*

Esaminando l'unico copione per il momento disponibile, quello di Lilla Brignone, si può facilmente verificare che le variazioni e i tagli praticati da Visconti sono rari, anche se non insignificanti, e che la sua messinscena è sostanzialmente fedele, dal punto di vista testuale, all'originale giacosano<sup>14</sup>. Tutt'altra cosa, a titolo di esem-

12. Terron, *Atmosfera cechoviana*, cit.

13. G. Guerrieri, *Il maestro al lavoro*, in "Primafila", 20 ottobre 2002, p. 19.

14. Nel copione di Lilla Brignone, conservato presso il Civico Museo-Biblioteca dell'Attore di Genova, si riscontrano tagli non frequenti e qualche parola o espressione cambiata per consentire una più immediata comprensione del discorso. Per esempio, là dove Giulia dice: «Da otto giorni ti ho sempre ai panni» (III, 1), Visconti cambia «ai panni» con «alle costole».



pio, è l'interessante adattamento realizzato nel 1979 da Giancarlo Sepe, regista proveniente dal teatro di sperimentazione e di ricerca, in cui ritroviamo tre attori viscontiani: ancora la Brignone e Santuccio, questa volta nei ruoli di Giulia e di Giovanni Rosani, e Umberto Orsini in quello di Tommy. Nennele e Massimo sono invece interpretati da Paola Bacci e Massimo De Francovich<sup>15</sup>.

Sepe decide di spostare in avanti di oltre vent'anni l'ambientazione. Fa un po' come Giorgio De Lullo quando, per *Enrico IV* di Pirandello diretto nella stagione 1977-1978, sceglie costumi e oggetti che rimandano al Ventennio<sup>16</sup>. Dunque, siamo all'inizio del fascismo, inteso

come sintomo della crisi di una borghesia – scrive De Monticelli – che non è più capace di volere e di volersi; cioè di consistere, con autonoma determinazione, nella libertà. E infatti alcune tetre silouhettes di squadristi o tipi del genere si intravedono sullo sfondo della scena novecentesca, suggestiva e fastosamente squallida, ideata dallo stesso Sepe. E alla fine del primo tempo si avverte anche venire dalla strada un canto abbastanza inequivocabile, di quelli di allora<sup>17</sup>.

I gerarchi finiranno per comprare casa Rosani, sempre più spoglia e disadorna, e il trasferimento della famiglia in Svizzera viene spostato alla fine dello spettacolo, dopo che Giovanni avrà “rubato” a Nennele la famosa battuta: «Massimo, vieni» (IV, scena unica), mentre la fanciulla in un cantuccio piange. È un finale che ha tutto il sapore amaro del *Ritorno dalla villeggiatura* di Goldoni. Questa Nennele un po' Giacinta sposa Massimo spinta dal padre e dalle circostanze. Alla fine degli anni Settanta, Sepe rinuncia al lieto fine, mette fra parentesi le qualità positive di Massimo e di Giovanni, lasciando colare sui personaggi il peso delle scelte obbligate di Nennele, la tristezza di un matrimonio di interesse. Nel finale, Tommy tornerà come fantasma, come ricordo evocato dalla filastrocca – «il cavallo del gradasso...» pescata da un altro testo di Giacosa, *Tristi amori* – che la fanciulla canta prima di chiudere per sempre la propria stanza, in cui le pare di vedersi «morta sul letto» (I, 4).

### 5. La splendente disfatta: oggetti, personaggi, suoni (e una polemica di Silvio d'Amico)

Visconti evita la strada della rielaborazione drammaturgica, ma riesce comunque a rinnovare l'opera, anche grazie al talento della scenografa Lila de Nobili<sup>18</sup>, poi

15. Anche il copione dello spettacolo di Sepe, nell'esemplare appartenuto a Lilla Brignone, è conservato presso il Civico Museo-Biblioteca dell'Attore di Genova.

16. Cfr. R. Alonge, *Tendenze della messinscena pirandelliana*, in Id., *Dal testo alla scena. Studi sullo spettacolo teatrale*, Tirrenia Stampatori, Torino 1992, pp. 258-9.

17. R. De Monticelli, *Rinverdire di vent'anni le foglie di Giacosa*, in “Corriere della Sera”, 15 febbraio 1980.

18. Il Fondo Visconti dell'Istituto Gramsci di Roma conserva un gruppo di lettere della de Nobili a Visconti relative a scene e costumi per *Come le foglie*.

autrice dei celebri quadri scenici per *La traviata*. Lo conferma un recensore di classe e di penna velenosa, il regista Anton Giulio Bragaglia, annoiato da mille recite filodrammatiche del dramma dei Rosani: «Io [...] questa commedia l'ho in uggia, e soltanto il nome di Nennele mi dà la nausea. Stavolta è merito della regia e degli attori se l'ho sopportata»<sup>19</sup>. Visconti, cioè, affronta il lavoro con il suo metodo, che è quello, lo abbiamo detto, che intreccia il serrato scavo psicologico con la ricostruzione estremamente puntuale dello spazio scenico.

L'atto I è il momento della smobilitazione della casa di Milano, del trasloco imposto ai Rosani dalla rovina economica che li ha travolti. L'apertura del sipario, che scopre il palcoscenico ingombro di bauli e valigie<sup>20</sup>, per Giorgio Prosperi svela «un mondo magico, fantastico, e tuttavia più che reale, come l'obbiectivazione dei nostri sogni»<sup>21</sup>. L'immediata reazione degli spettatori, per i quali «non è possibile trattenere l'applauso tanto lussuosa e raffinata [la scena] si presenta all'occhio»<sup>22</sup>, conferma Visconti maestro nel far «parlare» lo spazio non ancora abitato da presenze umane, nel dominare il pubblico sin dal primo momento con la forza persuasiva e galvanizzante della visione teatrale. Visconti riporta indietro al 1900 gli spettatori dell'Olimpia di Milano, fa «stravedere con la messinscena»<sup>23</sup>, tanto che «non si direbbe la casa di un banchiere, ma di un principe»<sup>24</sup>. Rileggiamo la prima parte della didascalia giacosiana:

82

Un salone fastoso, aperto (per un'arcata che si può chiudere con imposte scorrenti e rientranti nei muri) verso una fastosissima sala da pranzo. Questa è tappezzata di cuoio a fondo scuro con grandi fiorami dorati, ed ha mobili di noce scolpiti. Il salone ha un soffitto a cassettoni a borchie dorate e le pareti coperte di arazzi. La gran tavola della sala da pranzo è ingombra di sacche da viaggio, portascialli, portaombrelli ecc. Nel salone, mobili inglese delicatissimo. Nessun soprammobile. Si capisce che la casa sta per essere abbandonata (I, 1).

Purtroppo, le scarse foto di scena non restituiscono l'impatto quasi *violento* del «salone fastoso», con «il camino monumentale a tutto rilievo, e i pilastri e gli arazzi nella parte superiore e il soffitto dipinto a *trompe l'oeil*», scrive la de Nobili a Visconti, una «scena alta» ulteriormente movimentata da un ballatoio praticabile che conduce alle stanze mediante uno scalone in legno animato dal «via vai dei bagagli»; né della «fastosissima sala da pranzo», ricca di arredi e particolari, con «in fondo una vetrata *liberty*», scrive ancora la de Nobili, «dalla quale viene il sole e il senso che ci sia un giardino»<sup>25</sup>. Non restituiscono lo spirito, la bellezza morente, irri-

19. Bragaglia, *Giacosa non è Čechov*, cit.

20. gi.mi., «Come le foglie» nella regia di Visconti, in «La Gazzetta del Popolo», 13 gennaio 1955.

21. G. Prosperi, *Il regista*, in «La Gazzetta del Popolo», 9 aprile 1955.

22. Terron, *Atmosfera cechoviana*, cit.

23. Bragaglia, *Giacosa non è Čechov*, cit.

24. Prosperi, *Il regista*, cit.

25. Lettera di Lila de Nobili a Visconti, s.d., Fondo Visconti dell'Istituto Gramsci di Roma (CR UA 133 doc 6).



mediabilmente *tarata* (tanto che «pareva l'interno allucinante di un vetusto palazzo già corroso e in decomposizione», ha notato un critico<sup>26</sup>) di uno spazio «gremiato», «scolpito e cavernoso, con oggetti d'arte di chiesa mischiati con armature, tappeti ecc.», che la scenografia avrebbe voluto ambientare d'inverno per vedervi signore in pelliccia («a Milano ci dovevano tenere anche allora» è il suo commento<sup>27</sup>).

L'ambientazione dello chalet in Svizzera dei successivi tre atti, «col suo gusto di *liberty* montanaro»<sup>28</sup>, è rustica e concepita per rendere più vivo il contrasto con la dimora milanese. La de Nobili vuole «passare dal grande al piccolo formato» restringendo il boccascena e immagina «un interno color legno lavato chiaro» che abbia «un po' l'atmosfera delle illustrazioni di tanti romanzi per la gioventù»<sup>29</sup>. Con mobili spartani ma mille cianfrusaglie – la testa di daino impagliata, le zampe di animale in guisa di appendiabiti, il barometro, i fiori secchi: certamente ispirati a interni d'epoca, e resi espressivi dal gioco delle luci, ma che, visti oggi, fanno l'effetto di un catalogo di *buone cose di pessimo gusto* di gozzaniana memoria – lo stacco appare netto e inequivocabile, anche se, precisa la scenografia, l'effetto deve essere «non tristissimo anzi familiare»<sup>30</sup>. Comunque, dalla grandiosità dell'inizio, le condizioni sono ormai irrimediabilmente mutate, come indica la didascalia del testo:

Stanza semplice ma non misera né del tutto disadorna. Poco alta. Soffitto di legno, pareti di legno. Nella parete a sinistra dello spettatore, un finestrone assai più largo che alto. Occorre che si possano aprire e chiudere le persiane. Fuori, alberi vicini (II, 1).

Per quella che Massimo definisce «una casetta di contadini svizzeri, ma che era già stata casa di campagna di gente agiata» (I, 10), Visconti sceglie una soluzione che ricorda «le scene ottocentesche di Liverani – scrive Bragaglia –, coi travi finti e col legname delle pareti dipinto: una scena umbertina»<sup>31</sup>, che però al fondatore del Teatro degli Indipendenti non piace molto, ritenendo che faccia a pugni con la «vetrata di vetri veri», che luccica in mezzo alla parete, da cui si intravede il giardino e da cui, alla fine, aprendo le persiane, Giovanni Rosani farà entrare il famoso chiaro di luna. La bellezza è fuori. È lo spettacolo del Monte Bianco, maldestramente ritratto nei quadri di Giulia, è il prato davanti alla casa, è la natura che si percepisce grazie a una rete sottilissima di sollecitazioni sonore. Questa stanza, infatti, è «fasciata» da un mondo di suoni esterni, una tecnica oggi usata con grande mae-

26. f.b., «Come le foglie» di Giacosa al Carignano, in «La Nuova Stampa» (ritaglio conservato nella cartella stampa dello spettacolo – Centro Studi del Teatro Stabile di Torino).

27. Lettera di Lila de Nobili a Visconti, cit.

28. O.V., *Palcoscenico coi tacchi alti per il "Come le foglie" all'Olimpia*, in «Corriere d'Informazione», 27 ottobre 1954.

29. Lettera di Lila de Nobili a Visconti, cit.

30. *Ibid.*

31. Bragaglia, *Giacosa non è Čechov*, cit.

stria da Massimo Castri. La pioggia nell'atto III, i «campanacci di mucche estenuati sul velluto di lontani prati immaginari, e il fischio di un treno prigioniero della nebbia» sono gli «impercettibili tocchi di un'arcana atmosfera autunnale»<sup>32</sup>.

Quando Visconti mette in scena, fiorisce sempre una pittoresca aneddotica e *Come le foglie* non fa eccezione. «Non un particolare è stato trascurato – annota un anonimo recensore – i mobili dell'epoca tirati fuori da vecchie case, [...] le banconote fatte stampare con i clichés di mezzo secolo fa, persino il modulo telegrafico svizzero, in uso nei primi anni del secolo, fatto arrivare dagli archivi elvetici, persino i bauli dell'epoca rintracciati attraverso inserzioni sul *Corriere*»<sup>33</sup>, e poi ancora lo studio per le divise dei facchini, l'acquisto di carissimi portombrelli svizzeri, le speciali gelatine colorate da applicare ai riflettori fatte venire apposta dall'Inghilterra...

Penso che tutto questo risponda, da un lato, a una precisa strategia di marketing, non so quanto effettivamente orchestrata da Visconti, finalizzata al lancio dello spettacolo, alla creazione dell'*evento*, probabilmente esagerando in «stranezze», per cercare di attirare anche il pubblico più alieno dal teatro con una promessa – un po' facile, se vogliamo – di eccezionalità. Ma, dall'altro lato, le presunte manie del *costoso* regista esprimono, in maniera più seria e interessante, l'essenza del suo stile e del suo linguaggio, cioè la ricerca di un'immagine densa, piena, stratificata, costruita in prospettiva e in profondità, progettata mobilitando ogni risorsa della sua sterminata cultura.

La battaglia, a teatro, tra *visione* e *parola* è la battaglia di Silvio d'Amico, decano della critica e figura decisiva per l'affermazione della regia in Italia. *Il teatro è un'altra cosa*, un pezzo che scrive nel 1955, è di fatto una «lettera aperta» a Visconti. Che cosa deplora? La «teatralità intesa come mera visione», come «realismo archeologico, storicista, documentario», sicché viene trascurata «la allusiva rappresentazione delle cose» per «il materiale trasporto delle cose sulla scena», offerte «alla passiva contemplazione del pubblico»<sup>34</sup>. Per d'Amico, «ciò è la morte del teatro», dal punto di vista materiale e morale, «perché il teatro è un'altra cosa: non fotografia, ma spirito, non documento, ma stimolo»<sup>35</sup>. Se per il critico il teatro è «parola, commentata più o meno, ma non sopraffatta mai dalla visione»<sup>36</sup>, l'urto polemico con la scena viscontiana diventa inevitabile.

32. Terron, *Atmosfera cechoviana*, cit.

33. Anonimo, *Si confessano a bassa voce gli eroi di "Come le foglie"* (ritaglio conservato nella cartella stampa dello spettacolo – Centro Studi del Teatro Stabile di Torino).

34. Continua d'Amico, alludendo alle due regie viscontiane della *Locandiera* e di *Come le foglie*: «Per cui se s'ha da recare in scena un flaconcino d'oro, questo dev'essere d'oro zecchino; e se s'ha da vedere una donna che stira la biancheria, questa dev'essere di autentici pizzi di Fiandra; e se un personaggio ha da versare a un altro una somma in biglietti di banca di tale paese nell'anno tale, si fanno stampare apposta le relative banconote; e se da una finestra s'ha da intravedere una città, si fa costruire, oltre i vetri di quella finestra, tutta la città». S. d'Amico, *Il teatro è un'altra cosa*, 8 gennaio 1955, in Id., *Cronache del teatro* 2, a cura di E. F. Palmieri e S. d'Amico, Laterza, Bari 1964, p. 829.

35. *Ibid.*

36. Ivi, p. 830.

Infatti, negli spettacoli del regista milanese si impone tutta la materialità dell'oggetto pieno e "pesante". Lo spazio si fa palpabile. È il realismo che aveva affascinato Roland Barthes, spettatore della *Locandiera* nell'edizione parigina del 1956<sup>37</sup>. Le cose e i luoghi partecipano al dramma, sono l'espressione visiva del percorso e del destino del personaggio, una sorta di «biografia ambientale» scriveva Guerrieri<sup>38</sup>. Questo modo di concepire il rapporto tra ambiente e figure umane è particolarmente adatto alla drammaturgia giacosiana, poiché, come hanno chiarito Alonge e Barsotti negli studi citati, in *Come le foglie* la disfatta materiale è riflesso della disfatta morale.

Nel primo atto si smantella la "reggia". Visconti procede a una progressiva spogliazione, a uno svuotamento che lascia un senso di gelo. La scena è animata dal lavoro dei facchini, dalla preoccupazione per gli ultimi creditori da liquidare e per le stanze da chiudere, come nel finale del *Giardino dei ciliegi*, finché la casa rimane silenziosa:

Ora vedrete che cosa è la regia: i personaggi parlano, si muovono, ognuno come è nella realtà, ognuno ha qualche cosa da fare. Ognuno lascia delle tracce del suo passaggio. Gli oggetti sono caldi del loro contatto. E quando tutti se ne sono andati, la scena resta piena della loro presenza: casse ammonticchiate in disordine, pezzi di carta, un mazzo di rose dimenticato su un tavolo, ultimo spreco di chi non ha capito nulla del dramma in cui pure è implicato<sup>39</sup>.

85

Dunque, l'oggetto, anche il più giusto, in scena "morirebbe" se non entrasse nel ritmo della vicenda, se non evolvesse insieme alle creature umane. Questo intreccio saldo, inscindibile, tra spazio e personaggio, così limpidamente descritto da Prosperi, è uno dei punti di forza dello spettacolo e, più in generale, una delle tappe cruciali del cammino della regia novecentesca. In Stanislavskij il procedimento è analogo. Molte delle sue scoperte sono condivise da Visconti, il quale però ci era già arrivato attraverso strade personali. Claudio Meldolesi lo coglie meglio di chiunque altro quando scrive che «Visconti avviò d'intuito in Italia la prima devozione a lui»<sup>40</sup>. Devozione a Stanislavskij come devozione a Čechov e viceversa. Più di un critico, chi approvando chi no, riconosce in «quel dialogo con gli oggetti che egli [Visconti] ama»<sup>41</sup> e nelle cadenze rallentate della recitazione le influenze e i sapori del drammaturgo russo. Del resto, insieme a Gerardo Guerrieri, che traduce per lui e intanto cura la prima edizione italiana del *Lavoro dell'attore* di Stanislavskij, pubblicata da Laterza nel 1956, Visconti ha cominciato la profonda immersio-

37. R. Barthes, *La locandiera*, in Id., *Sul teatro*, Meltemi, Roma 2002, p. 186.

38. G. Guerrieri, *Luchino Visconti regista teatrale*, in Id., *Il teatro di Visconti*, cit., p. 64.

39. Prosperi, *Il regista*, cit.

40. C. Meldolesi, *Fu quasi il nostro Stanislavskij. 2: dagli esordi intui possibile per via attoriale lo stesso Nuovo teatro*, in AA.VV., *Luchino Visconti, la macchina e le muse*, Atti del convegno del DAMS di Torino, 26-28 ottobre 2006, a cura di F. Mazzocchi, Edizioni di Pagina, Bari 2008, p. 262.

41. I. Ripamonti, "Come le foglie" di Giuseppe Giacosa, in "Avanti!", 27 ottobre 1954.

ne nell'universo cechoviano. E *Come le foglie* ne è circondato: *Tre sorelle* (1952), *Il tabacco fa male* (1953), *Zio Vanja* (1955).

Il palcoscenico diventa profondo, si anima di movimenti e di suoni. Gli attori si allontanano dal proscenio verso zone più interne. L'oggetto "recita", come il mazzo di fiori e i pezzi di carta notati da Prosperi, quest'ultimi abbandonati sul pavimento anche in un'altra storia di perdite diretta da Visconti, *Il giardino dei ciliegi* del 1965<sup>42</sup>. Il brano di Prosperi, che descrive il finale dell'atto I, suggella l'efficacia di questa tecnica compositiva e rivela una variazione con cui Visconti va ad approfondire il dettato originale.

Un capocomico mediocre ha il terrore della scena vuota. Lo stesso Giacosa lascia in scena Lucia, la vecchia domestica, desolata testimone del naufragio. Visconti invece non ha paura del vuoto perché gli oggetti che restano sono stati talmente vivi nel corso dell'atto, da rendere il loro abbandono ancora più drammatico: sono i resti del naufragio, il terribile rilievo che assumono gli oggetti più insignificanti in una stanza dove è avvenuta una disgrazia. Solo quando l'occhio s'è posato a sufficienza su codesti oggetti compare, sperduta, la vecchia cameriera, mentre fuori si odono le voci dei parenti. Giacosa fa tornare indietro Nennele, sottolineando la sua affezione per la vecchia. Visconti, invece, con un comportamento forse più spontaneo, la fa indugiare, non vista, nella casa, quasi a protrarre per qualche attimo il suo soggiorno in quegli ambienti che videro la sua vita felice. Uscendo, vede la vecchia. L'abbraccio è più caldo perché meno riflesso, quasi disperato, appena sussurrato, per non coprire le voci che chiamano e sollecitano da fuori, indifferenti al piccolo ma intensissimo dramma<sup>43</sup>.

L'abbraccio non cambia il destino. Anche se non verrà "sepolta" nella casa vuota come il cameriere Firs nel finale del *Giardino* cechoviano, la vecchia serva verrà comunque lasciata indietro. La scena è utile anche per precisare che le invenzioni viscontiane spesso nascono dal vissuto e dal sostrato di memorie personali. La figurina sperduta di Lucia, l'intensità del congedo che commuoveva Prosperi sono esemplari della capacità che ha Visconti di attivare diversi livelli di comunicazione con lo spettatore attraverso immagini allusive. Ne cogliamo il senso pensando al film su Milano che il regista ha inseguito per tanti anni. Se ne trovano tracce già nel dopoguerra, in un progetto a quattro mani con Pietrangeli<sup>44</sup>, e poi a cadenza regolare, in dichiarazioni come questa rilasciata nei tardi anni Sessanta: «Penso alla storia di una famiglia, dalla fine dell'Ottocento fino al bombardamento spaventoso di un agosto dell'ultima guerra. Dovrebbe riassumere ed esaltare tutti i motivi milanesi che ho *scheggiato*, quando ho potuto, nei miei film»<sup>45</sup>. Ecco una "scheg-

42. Si veda la foto di scena n. 68 in "Ariel", cit., pagina non numerata.

43. Prosperi, *Il regista*, cit.

44. A. Pietrangeli, L. Visconti, *Proposta di un soggetto per un film sulla borghesia milanese per la Lux*, in "Bianco e Nero", 9-12, settembre-dicembre 1976, pp. 73-5.

45. L. Visconti, *Un incontro a Cannes*, intervista a cura di A. Sala, in "Corriere della Sera", 18 maggio 1969. Cito dall'antologia *Leggere Visconti*, a cura di G. Callegari e N. Lodato, Amministrazione Provinciale, Pavia 1976, p. 127.

gia” teatrale di questa storia mai realizzata. Lucia, infatti, racconta Camilla Cederna, è «la balia Nena che fu in casa di Toscanini per cinquant’anni, diventando una tale istituzione milanese che Luchino Visconti la rifece tale e quale nel suo *Come le foglie*»<sup>46</sup>. È l’idea di un teatro come specchio da porre di fronte al pubblico in un “gioco” di riconoscimenti, non di rado crudele.

## 6. La gamma infinita dei grigi: sussurri, pause, ombre

L’effetto di realtà, con il dipanarsi dei destini dei personaggi all’interno di un ambiente dato, per Visconti è sempre frutto anche di un particolare lavoro sulla recitazione, come nell’episodio dell’abbraccio raccontato da Prosperi. La critica è unanime nel segnalare l’assenza di note “alte”, declamatorie, in favore di un generale abbassamento di toni, tranne che in precisi momenti dello spettacolo in cui deve risuonare la corda patetica<sup>47</sup>.

Il tono *parlato* del testo, l’incedere quotidiano, la tecnica di scrittura di Giacosa, visibile soprattutto nel primo atto, scrive Terron, «col suo procedere dispersivo, divisionistico ed impressionistico, col presentare i personaggi e i loro rapporti di scorcio, per accenni, per prospettive intuitive, sempre “parlando d’altro”»<sup>48</sup>, tutto ciò raccoglie la commedia «dentro una dizione il più possibile intima, sussurrata, quasi segno di un monologo interiore, quasi strumento di una comunicazione di fatti che hanno il loro svolgimento nel più segreto dei personaggi»<sup>49</sup>. In questa scrittura, «i silenzi, le pause, le cose cariche di taciuti ricordi, le presenze promananti dai muri contano assai più che le parole che vengono pronunciate»<sup>50</sup>. Non, dunque, pennellate vivaci e squillanti, in cozzo tra loro, non figure ritagliate con tratto netto, ma piuttosto una complessa tavolozza monocroma. «Altra singolarità, per cui la nuova interpretazione del capolavoro giacosiano si stacca da ogni altra, anche dalla prima, diretta dall’autore», scrive il recensore della “Gazzetta del Popolo”, «è il tono della recitazione fatto di intonazioni grigie, fredde, spicce»<sup>51</sup>.

Visconti accorda recitazione ed effetti luministici. Spegne i tagli più “aggressivi”, come le luci della ribalta con le sue «tonalità crude, il riflesso convenzionale dal basso verso l’alto»<sup>52</sup>. I personaggi possono bisbigliare nelle isole di buio create dalla luce morbida dei proiettori, aggirarsi in «zone di penombra»<sup>53</sup>, con qualche difficoltà per il pubblico delle ultime file che non sempre riesce a seguire il discorso<sup>54</sup>.

46. C. Cederna, *La signora di via Durini*, [ritratto di Wally Toscanini], in Ead., *Nostra Italia del miracolo*, Mondadori, Milano 1980, p. 85.

47. Cfr. O.V., *Palcoscenico coi tacchi*, cit.

48. Terron, *Atmosfera cechoviana*, cit.

49. Vice, *Come le foglie*, in “Milano Sera”, cit.

50. Terron, *Atmosfera cechoviana*, cit.

51. Cfr. gi.mi., “*Come le foglie*”, cit.

52. O.V., *Palcoscenico coi tacchi*, cit.

53. *Ibid.*

54. Cfr. la recensione dello spettacolo in “Milano Sera”, 28 ottobre 1954 e quella di Icilio Ripamonti, “*Come le foglie*” di Giuseppe Giacosa, cit.

L'oscurità è parsa a Orio Vergani «forse eccessiva», in particolare «nei momenti più raccolti e patetici del dialogo», come nell'ultimo confronto tra Tommy e Nennele (III, 14), in cui «uscendo dalla penombra, o, meglio, galleggiando in essa», le battute finivano per perdere «una parte della loro forza di convinzione teatrale»<sup>55</sup>. Per contrasto, gli intensi raggi di luna nel finale avranno il potere di scacciare, non solo metaforicamente, le ombre di casa Rosani.

## 7. La storia di Tommy e Nennele

Vediamo ora le specifiche scelte di Visconti in relazione ai personaggi e ai loro rapporti reciproci, fin dove lo permettono le recensioni sullo spettacolo e il copione di Lilla Brignone. Premetto che il documento non è sempre esaustivo, in particolare nelle scene cruciali. L'ultima parola, per chiarire movimenti e intonazioni, potrebbe averla il copione personale di Visconti, che però sembra sia andato perduto<sup>56</sup>.

Cominciamo dal rapporto tra Nennele e Tommy. Giacosa lo imposta fin dall'inizio come un legame di grande complicità, in cui i due fratelli, pur d'indole diversa, si comprendono e si confortano a vicenda, e Visconti segue e conferma il disegno dell'autore. Benché più giovane, in Nennele spicca un preciso lato materno, un maggiore senso di responsabilità, una sensibilità vibrante e malinconica. Per Tommy, invece, è più *chic* mostrare indifferenza, spegnere ogni sussulto d'inquietudine con la distaccata ironia dell'uomo di mondo. Anche se inizialmente è ancora «signorina»<sup>57</sup>, scrive la Brignone accanto alla sua replica («TOMMY. Offrire a suo zio duecento e cinquanta lire il mese di stipendio! NENNELE. Io non so capire come il papà abbia accettato», I, 4), cioè ancora attaccata al suo stato di fanciulla di alto rango, è Nennele a darsi da fare (l'attrice scrive alcune azioni: Nennele «*annotta*» il numero dei colli da far portare via, guarda «*impaziente verso la porta di Giulia*», è «*un po' inquieta*» al ripetuto trillo di campanello del fratello che chiama il cameriere Gaspere, I, 1), mentre Tommy si alza tardi, non riesce a vestirsi da solo né a completare i bagagli.

Mentre «*gli versa il caffè*»<sup>58</sup> e premurosamente sistema per lui scialli e plaid, Nennele gli confida la sua tristezza, densa di evocazioni di morte. Già nella risposta datagli poco prima, quando Tommy la provocava di apprezzare il nuovo ruolo di povera («Di la verità che ti diverte il genere», I, 2), la Brignone sottolineava: «No, ma non ne muoio dal dolore» (I, 2); ma è soprattutto all'inizio della scena 4, che il tema del lutto viene ripreso, mentre le mani della fanciulla continuano a mettere ordine fra le cose del fratello:

55. O.V., *Palcoscenico coi tacchi*, cit.

56. Il Fondo Visconti dell'Istituto Gramsci di Roma non conserva il copione di *Come le foglie*.

57. Nota manoscritta nel Copione Brignone (Civico Museo-Biblioteca dell'Attore di Genova).

58. Copione Brignone.



NENNELE. [accanto a questo brano la Brignone annota: «*fa il plaid*»] Nulla. Ho bisogno di stare un momento con una persona che m'intenda. Ecco. Col papà devo [sottolineatura dell'attrice] mostrarmi allegra. Mammà non è nostra madre! Sono qui da tre ore a dare delle disposizioni che mi sembrano mortuarie. Mi pare di seppellire la nostra casa. E poi! E poi!...

TOMMY. Come ti lasci abbattere!

NENNELE. [la Brignone annota: «*mette via la roba*»] Oh! Abbattere! Ci vuol altro. Rattristare sì. Tanto tanto. Ho lasciato la mia camera per non entrarci mai più. Ho chiuso le finestre, ho sbarrato le imposte così buio che non sapevo più venire via [la Brignone annota per il suo personaggio «*(ride piano)*»]. Ho avuto un senso di paura nell'uscirne. Mi pareva di vedermi morta sul letto. C'era (morta) [l'attrice sottolinea e mette in parentesi] tutta la mia gioventù, il fiore della vita.

TOMMY (*accende una sigaretta*). [la didascalia è cassata nel copione] Povera Nennele! (1, 4).

Finalmente anche il giovane si scuote e i due continuano per un po' insieme, «*piegano la roba e ridono*» scrive la Brignone. Come già nell'originale giacosiano, Nennele sistema le racchette da tennis («Fuori vanno. Sotto le cinghie, che si vedano», precisa Tommy) portate per rinverdire i fasti delle vittorie passate, ma la Brignone sottolinea eloquentemente la replica di Nennele: «Altri tempi!» (1, 4). A due terzi di 1, 4, compare il primo consistente taglio praticato da Visconti. Tommy schizza un autoritratto celebre, quello del *giovín signore* e della sorella «venuti su fra cose delicate, e nella contemplazione della bellezza», cui il regista sceglie di rinunciare forse perché percepito come troppo didascalico, troppo programmatico, considerato che Tommy non farà che ribadire per tutto il dramma, con atti e parole, tale filosofia di vita<sup>59</sup>. In parentesi quadre segnalo i due tagli al brano.

NENNELE. Allora questa povertà sarebbe finta. Se non ci fosse male, perché fingere? [TOMMY. Insomma, tu immagini proprio la miseria nera, la soffitta, il giaciglio e le dame visitatrici in toelette di carità che verranno a portarci la coperta di lana per tutta la famiglia.

NENNELE.] Ieri Lucia ha supplicato il papà che la conducesse con noi... che ci veniva senza salario. Il papà l'ha ringraziata colle lacrime agli occhi, ho visto io, e le ha risposto che i suoi mezzi non gli permettevano di tenerla in casa [accanto, la Brignone annota: «*finisce di fare il plaid*»].

[TOMMY. Sono di quelle cose!

NENNELE. È una finzione?!

TOMMY. Cosa vuoi che ti dica! Non bisogna mettere il senso della vita che abbiamo noi, venuti su fra cose delicate, e nella contemplazione della bellezza, con quello di un uomo che per quarant'anni ha sempre lavorato dalla mattina alla sera. I nostri sentimenti hanno l'elevazione delle cose inutili. Noi rappresentiamo un'umanità superiore. La realtà non la facciamo né tu né io.

59. Forse, per le stesse ragioni, il regista taglia anche un breve dialogo successivo, in cui Tommy rimprovera Nennele: «E non pensare che ci sono io per te? Sarò un cattivo soggetto, ma... NENNELE. Perché dici così? TOMMY. Perché è vero» (1, 8).

NENNELE. Tu però sei disposto ad accettarne i benefici.

TOMMY. Prendo quello che trovo.

NENNELE. Mi faresti desiderare la miseria.

TOMMY. Sono gusti. Del resto, ti giuro che non so nulla.

NENNELE. Ebbene, non pensar male.

TOMMY. Vuoi che non pensi male?... È fatto. Non penso male.

NENNELE. Non si può parlare sul serio, con te.] Aiutami almeno<sup>60</sup> (I, 4).

Pur amandolo, Nennele non dà sempre ragione al fratello, né si appiattisce sulle sue idee, ma con lui scatta subito la complicità scherzosa, come nel famoso botta e risposta, recitato seduti «*sul divano*»<sup>61</sup> mentre i facchini procedono «a quel triste sgombero»<sup>62</sup>, ai danni di Massimo, il parente tanto ricco quanto poco elegante, chiamato dai cugini un po' snob «il Salvatore». L'animo di Nennele ora è più leggero, ella può alzarsi e piazzarsi «*in centro*» di palcoscenico (il movimento è nel copione), perché nel rapporto con Tommy ritrova appunto il suo centro, ritrova la certezza di una presenza affettiva («Oh Tommy. Fortuna che ci sei tu. Ero nera nera, e tu mi hai tutta rasserenata», I, 4).

Giacosa, dunque, descrive un *noi*, Tommy e Nennele, in opposizione/alternativa a un *loro*, il padre («Col papà devo mostrarmi allegra» sottolinea la Brignone, I, 4) e Massimo da un lato, e, ancora più lontana, Giulia, «che non è nostra madre!» (I, 4). I due fratelli formano una “coppia” che accende subito l'interesse di Visconti, che per il momento però non ha bisogno di forzare la mano.

L'unione prosegue anche nella prima fase in Svizzera. Le foto di scena li ritraggono quasi gemelli nei loro abiti candidi con il cravattino scuro, anche se Tommy già volta le spalle a Nennele, che lo abbraccia da dietro<sup>63</sup>. La consonanza emotiva è minacciata dalle difficoltà della nuova vita e finirà per entrare in crisi («Tommy!... Siamo uniti, noi due! Siamo uniti, noi due! Ho tanto bisogno che tu sia con me. Mi sento così abbandonata! Così disarmata!», II, 6).

All'inizio dell'atto III, i rapporti sono mutati. Sul copione è «*con tristezza*» che Nennele dice a Giulia: «Sì. Ho visto che ve l'intendete. Sei diventata la sua confidente» (III, 1). La giovane ha perduto la sintonia con Tommy («Non so capire però perché evita di trovarsi con me. Si direbbe che mi nasconde qualcosa. Se lavora, fa il suo dovere», sottolinea la Brignone, III, 1); ma lei stessa è diversa, più vicina ora al punto di vista di Massimo e di Giovanni («Mi sono persuasa che qui ognuno deve fare con rigore quello che gli spetta», III, 1).

Si prepara così la definitiva uscita di scena di Tommy che, nei guai per debiti di gioco, «dovrà sposare una sguadrina che gli ha imprestato del denaro per *comprarselo* come marito»<sup>64</sup>. Le scene 13 e 14 (purtroppo prive di qualunque indicazione di

60. Nell'originale giacosiano l'ultima battuta è «Aiutami a serrare le cinghie» (I, 4).

61. Copione Brignone.

62. f.b., «*Come le foglie*», cit.

63. Si vedano le foto di scena conservate presso il Civico Museo-Biblioteca dell'Attore di Genova (Fondo Gastone Bosio).

64. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, cit., p. 178.

movimento e di intonazione nel copione Brignone, che è lecito sospettare non sia stato quello definitivo per l'attrice) descrivono lo sgretolarsi del *noi* di Tommy e Nennele: dal bacio che la sorella gli dà all'inizio della scena 14, al raddensarsi nell'animo della fanciulla di pensieri suicidi, sino alla reazione «*inorridita*» alle nozze imminenti del fratello; mentre Tommy, prima affranto «*colla testa sul tavolino*», alla fine confesserà «*ridendo*» di voler fare «il tuffo nei milioni», per poi fuggire «*precipitoso*». Ma il centro del dialogo è un ricordo di Nennele, per Tommy «la persona cui voglio più bene sulla terra» (III, 13).

NENNELE. Lo credo, mi faccio tanta pena da me stessa. Siamo stati troppo insieme, noi due. E tanto bene! Se ti perdi è finita anche per me. È la prima volta che non indovino i tuoi pensieri. C'intendevamo tanto! Quando il papà ha ripreso moglie, te ne ricordi, non abbiamo detto una parola... mai... né di lui, né di lei. Solo mi conducevi a passeggio tutte le mattine. C'intendevamo tanto! Eri buono (III, 14).

Visconti ispessisce la scena con l'irrequietezza dei sottotesti, facendo emergere il fantasma di una ideale coppia di fratelli-sposi. I dati testuali, come il bacio e la vicinanza dei corpi («NENNELE. Sta qui... sta qui vicino a me... che parliamo», III, 14) vengono moltiplicati e intensificati ben al di là delle intenzioni dell'autore<sup>65</sup>. Lo precisa Guglielmo Giannini, drammaturgo e direttore dell'«Uomo qualunque», penna sempre ostile a Visconti, spesso rozza, ma non priva di utilità: «Tommy e Nennele, per terra, si baciano... come dirlo? Troppo, ecco: troppo per un fratello e una sorella dell'epoca e non tocchi da morbosità»<sup>66</sup>. E lo conferma anche Bragaglia, che vi vede una forzatura al realismo, uno scivolamento degli affetti verso territori fuori norma.

Visconti si è messo a snaturare con evidente *morbidezza* i modi tra fratello e sorella. Questi due si abbracciano, si palpano, si carezzano e si sbaciucchiano come eroi dannunziani. Visconti ha voluto quasi adombrare un caso freudiano. (Accidenti alla passione per le vie irregolari!). Quel bravo panzone di Giacosa, ritratto dell'onestà, del buon senso ottocentesco e della rettitudine totale, aveva visto l'affetto tra fratello e sorella con semplicità, nel tenerume di quel suo cuore gelatinoso, che gli aveva dettato il Paggio Fernando. La fraterna sollecitudine sentimentale di Nennele verso Tommy era lontana le mille miglia dagli abbracciamenti. Nemmeno oggi un fratello e una sorella si abbracciano e baciano così: figuriamoci nel 1900 quando un rispetto, e una riservatezza del costume, limitavano severamente i rapporti, pur facilitando le espressioni sentimentali. Ecco due personaggi travati dal regista. Si arriva alla putrefazione del sentimento<sup>67</sup>.

Visconti punta sempre ad aggiungere complessità, mai a semplificare. Punta sempre, con il suo scavo nel testo e con la scelta di amplificare alcune vibrazioni, a far

65. Cfr. Barsotti, «*Come le foglie*», cit., p. 233.

66. g., *Il bluff Visconti*, in «L'uomo qualunque», 6 aprile 1955.

67. Bragaglia, *Giacosa non è Čechov*, cit.

emergere reazioni più segrete e profonde, a «rendere evidenti quelle vene di sentimento e di passionalità che Giacosa copre di ombra»<sup>68</sup>. Il regista mostra lo strazio della perdita attraverso l'eloquenza delle immagini. Gli attori recitano seduti a terra, circondati dalla penombra che sollecita l'emersione delle memorie, che schiude la porta del passato da cui riaffiora il tempo felice delle passeggiate solitarie dei "gemelli" vestiti di bianco. Il venire meno di questa unità autosufficiente formata da fratello e sorella si profila quale molla decisiva per la risoluzione suicida della fanciulla. Ciò non toglie che Nennele continui ad essere la brava ragazza che sicuramente voleva Giacosa, ma l'acuta crisi che attraversa, lo strappo doloroso dell'abbandono di Tommy, si traducono per Visconti in parossismi e intensità fisiche che allentano i freni e azzerano i comportamenti ragionevoli. Sarà così anche nel film *Rocco e i suoi fratelli* (1960), dove Rocco stringe Simone, il fratello perduto e omicida, in un abbraccio convulso e disperato sul letto. La forza tragica degli "amori" tra consanguinei è un tassello non episodico del discorso viscontiano. Un *noi* irrimediabilmente perduto è anche al centro di *Vaghe stelle dell'Orsa*, enigmatico capolavoro cinematografico del 1965. Qui la dinamica, che esplode in forma molto più violenta e radicale,

nasce proprio dall'ambiente – ha dichiarato Visconti – in cui i due ragazzi crescono, è un mezzo esasperato e drammatico per unirsi contro la disgregazione della famiglia e la solitudine. Questo disfarsi è sentito soprattutto da Gianni, il fratello: è lui infatti a proporre a Sandra una vita in comune come ultimo appiglio; e il gesto di Gianni che va a morire nel letto della madre quasi a voler rientrare nel suo grembo, vuole significare il tentativo estremo di ricostruire il nucleo familiare<sup>69</sup>.

## 8. Il problema del personaggio positivo

In questo ultimo confronto tra i fratelli Rosani Visconti non manda gli attori in proskenio, ma predilige zone più segrete e buie, quasi «in un angolo del palcoscenico»<sup>70</sup>, con una «una recitazione su toni bassissimi»<sup>71</sup>. Il suo Tommy non trattiene «a stento le lacrime» (III, 13), ma piange apertamente. È un giovanotto dai sottili baf-fetti e dai nervi fragili, «con scatti e reazioni "moderne"»<sup>72</sup>, con tratti di *indifferenza* colpevole («Mi abbandono alla corrente», III, 14) come le figure dei romanzi di Moravia<sup>73</sup>. «Tommy è una natura ironica», disapprova Palmieri, «un polemista scaltro che sa benissimo d'irritare Massimo, un vinto che si attacca a un matrimonio disonorevole con amara consapevolezza; perché è diventato un ragazzo stordi-

68. gi.mi., «Come le foglie», cit.

69. L. Visconti, intervista a cura di M. Rusconi, in «Sipario», 234, 1965. Cito dall'antologia *Leggere Visconti*, cit., p. 114.

70. Nicola Chiaromonte, *Come le foglie*, in «Il Mondo», 12 aprile 1955.

71. Vice, *Come le foglie*, in «Milano Sera», cit.

72. Salvatore Quasimodo, «Come le foglie» di Giuseppe Giacosa, in «Il Tempo», novembre 1954, ora in Id., *Scritti sul teatro*, Mondadori, Milano 1961, p. 271.

73. Cfr. Chiaromonte, *Come le foglie*, cit.

to, petulante, lacrimoso? Che c'è di "cupo e violento", per ripetere la didascalia, in questo nuovo Tommy che annuncia a Nennele d'abbandonare la casa?»<sup>74</sup>. Insomma, il personaggio appare «più inconsistente, capriccioso e ragazzino, meno simpatico, consapevole e adulto di quel che non risulti alla lettura del testo»<sup>75</sup>.

La scelta di Visconti per un Tommy «meno simpatico» diventa funzionale, come ha scritto Anna Barsotti, «alla prospettiva complementare sul personaggio di Massimo»<sup>76</sup>. Con la sua fiducia granitica nei valori borghesi il cugino certo deve aver posto più di un problema interpretativo a un regista di sinistra come Visconti, eppure, nello spettacolo egli è colto in luce positiva e acquista valore, da un lato, nel confronto vincente con Tommy, che appunto inasprisce le sue viltà e i suoi smarrimenti adolescenziali e, dall'altro lato, lasciando cadere i toni perentori e forse un po' pedanti del dettato giacosiano, pur senza ricorrere a tagli consistenti<sup>77</sup>. Con Visconti, dunque, tramonta il «superuomo che ci ammannivano i vecchi teatranti»<sup>78</sup>, grazie alla «cura meticolosa di volgere interesse e simpatia e importanza sulla figura di Massimo»<sup>79</sup>. La regia fa «correre via liquidamente, con lievità le pesanti lezioni di morale affidate al personaggio di Massimo», centrando il fuoco piuttosto sui «concreti e intimi dissidi che travagliano tutti i componenti della famiglia Rosani»<sup>80</sup>. E "L'Unità", il quotidiano di partito, approva, perché comunque è meglio un borghese che lavora di un nullafacente che posa ad aristocratico, sottolineando cioè «l'importanza del fatto produttivo del singolo (sia pure dal punto di vista borghese) contro il parassitismo ereditario delle grandi fortune»<sup>81</sup>.

La maggior parte dei critici apprezza questo Massimo, scrive Ripamonti, «solido, di azione», ma con «un tanto di mite, di carezzevole»<sup>82</sup>, segno di una presenza *antiretorica* che appare qualità originaria del linguaggio d'attore di Santuccio. Guido Davico Bonino, vedendolo oltre vent'anni dopo nel *Come le foglie* di Sepe, può definirlo «tenero come solo lui sa essere»<sup>83</sup>, mentre Vito Pandolfi, a proposito di *Il crogiuolo* di Miller (1955), lo spettacolo viscontiano immediatamente successivo a *Come le foglie*, lo criticava proprio perché, nel ruolo di John Proctor, Santuccio

74. Eugenio Ferdinando Palmieri, "Come le foglie" è una gran commedia, in "La Notte", 27-28 ottobre 1954.

75. Terron, *Atmosfera cechoviana*, cit.

76. Barsotti, "Come le foglie", cit., p. 234.

77. Dal copione Brignone, pare che l'unico taglio di qualche peso si trovi in II, 5, laddove Massimo discorre con Nennele e Tommy di Gastone, figlio della vedova Rouillet: «Io, se avrò mai dei figliuoli, li chiamerò Giuseppe, o Clemente o Bartolomeo, per cansare il pericolo delle antitesi ironiche, e anche per una certa mia inclinazione a trovare la poesia nelle cose prosaiche. Ma non puoi pretendere che tutti abbiano la mia saggezza».

78. D. Paccino, *Luchino Visconti a Milano*, in "Il Nuovo Corriere", 19 ottobre 1954.

79. Terron, *Atmosfera cechoviana*, cit.

80. Vice, "Come le foglie" nella regia di L. Visconti, in "La Patria", 27 ottobre 1954.

81. Giulio Trevisani, "Come le foglie" e il teatro realista, in "L'Unità", 19 novembre 1954.

82. Ripamonti, "Come le foglie" di Giuseppe Giacosa, cit.

83. G. D. Bonino, *Ritorno di "Come le foglie", dolce violenza a un classico*, in "La Stampa", 1 maggio 1980.

«mancava a volte della necessaria statura eroica»<sup>84</sup>. Forse sapendone, forse semplicemente intuendolo d'istinto, Visconti fa in qualche modo sua la "lezione" della prima rappresentazione di *Come le foglie*. Se Giacosa aveva affidato la parte a un famoso *brillante*, Virgilio Talli, per far giocare a favore di Massimo le caratteristiche del ruolo<sup>85</sup>, dal canto suo Visconti, che ugualmente esclude l'idea di un Massimo «baritono», lo vede attraversato da una vena pensosa e, ci torneremo tra breve, da inediti slanci passionali.

Si è sempre detto che Visconti non avesse il dono per i caratteri positivi. Il marchese Ussoni in *Senso*, il patriota idealista e coraggioso che affida incautamente i denari della causa rivoluzionaria alla contessa Serpieri, è forse la più nota di queste figure lasciate a metà. Al personaggio toccherebbe il compito di incarnare l'alternativa "luminosa", anche se tradita dalle gerarchie militari, rispetto alla coppia "infernale" di Livia e Franz. Tuttavia, massacrato dalla censura preventiva, determinata a difendere il buon nome dell'esercito italiano, e schiacciato dal travolgente spettacolo della passione rovinosa dei due amanti, Ussoni finisce per risultare, dal punto di vista drammaturgico, un pallido fantasma, un guscio vuoto di buone intenzioni ideologiche.

In *Come le foglie* Visconti affronta la medesima dialettica positivo/negativo con maggiore incisività, riproponendo un doppio, scenicamente più convincente, del rapporto Ussoni/Mahler nel conflitto Massimo/Tommy. Per il tratteggio del *self-made man* Massimo, che si libera della rigidità di figura tutta d'un pezzo che potrebbe avere, il regista però non è guidato dalla condivisione della fiducia di classe del personaggio, che la storia del Novecento è incaricata di smentire, ma piuttosto dal rispetto dovuto, al di là di tutto, per l'etica del lavoro (non a caso il copione Brignone evidenzia la battuta del cugino a Tommy: «La legge della vita è di non campare a spese altrui. Né dei vivi né dei morti», II, 9), molto probabilmente attingendo a suggestioni autobiografiche. È l'idea del film sulla borghesia milanese, sulla «famiglia di mia madre»<sup>86</sup>, che si riaffaccia, sicché in Massimo può nascondersi il ritratto segreto di Carlo Erba, il prozio materno, anch'egli *self-made man* che aveva creato la nota industria farmaceutica, e l'autoritratto di Visconti stesso (o almeno di un aspetto della sua personalità) che, nel bene e nel male, riconosce in sé quelle qualità.

Mia madre si chiamava Erba ed era una borghese. I suoi venivano dalle parti di Porta Garibaldi, avevano cominciato vendendo medicinali per strada, col carretto... Ma ormai si era al grande stabilimento... [...]. Il senso di concretezza che ho sempre avuto cre-

84. V. Pandolfi, *Teatro italiano contemporaneo*, Schwarz editore, Milano 1959, didascalia fuori testo.

85. Sulla vicenda della scelta per il *brillante* Talli, si veda Barsotti, «*Come le foglie*», cit., pp. 213-4, e M. Cambiaghi, *La prima milanese di "Come le foglie"*, in AA.VV., *Giacosa e le seduzioni della scena. Fra teatro e opera lirica*, a cura di R. Alonge, Edizioni di Pagina, Bari 2008, pp. 134-9.

86. L. Visconti, *Rocco, un profeta disarmato*, intervista a cura di G. Aristarco, in «Schermi», 28 dicembre 1960. Cito dall'antologia *Leggere Visconti*, cit., p. 80.



do di averlo preso da quel ramo lì: dal ramo di mia madre.... [...]. Ci hanno allenato [il padre e la madre] a crescere vivi, non dei cialtroni aristocratici come certi principi romani che non hanno mai avuto voglia di fare niente. Io l'ho imparato lì, sa, ad essere rigoroso. Con me stesso e con gli altri. Perché è chiaro: se esigi il massimo da te, lo esigi anche dagli altri, dopo. E difatti io il pressapochismo non l'ho sopportato mai, io se c'è da lavorare lavoro e basta, io le soste per il caffè, il te o la chiacchierata non le concedo mai facilmente...<sup>87</sup>.

Se, lo abbiamo già detto, la critica sembra tutta favorevole a quello che potremmo chiamare un Ussoni riuscito, Guglielmo Giannini, invece, protesta per «l'incredibile manomissione del personaggio» di Massimo, a suo dire peggiorato ad arte dal regista «antiborghese» per eccellenza<sup>88</sup>. Al di là delle polemiche ideologiche, mi pare che «L'uomo qualunque» sia l'unico a segnalare, pur criticandole come eccesso «da film americano»<sup>89</sup>, precise accentuazioni passionali per Massimo/Santuccio, compagno della Brignone anche nella vita, e coloriture sensuali nel dialogo con Nennele (III, 15), anche in questo caso percepite come fuori luogo, pensando ai codici di comportamento dell'epoca. «Alla grande scena del terz'atto Massimo prende Nennele, la fa girare alla Gregory Peck, e quasi le stampa un bacione sulla bocca stile Hollywood»<sup>90</sup>.

Il copione non dice quale sia il momento di questo *quasi* bacio, ma i netti stacchi tracciati dalla Brignone (che indico con tre asterischi), nel punto in cui Massimo la chiede in moglie, potrebbero indicare fasi di sospensione in cui la parola lascia il posto all'eloquenza dell'azione. La scena 15 dell'atto III, che taglio in qualche passaggio segnalato da parentesi quadre, è arricchita di sottolineature e segni grafici [V], presumibilmente pause.

NENNELE. [...]. Così crolla questa casa. Lo sfacelo.

MASSIMO. Tuo fratello non è tutta la casa.

87. L. Visconti, *Da "Gruppo di famiglia" a d'Annunzio*, intervista a cura di L. Coletti, in "L'Euro-peo", 47, 21 novembre 1974. Cito dall'antologia *Leggere Visconti*, cit., p. 149.

88. «Visconti gli ha fatto fare [a Santuccio] un Massimo dell'altro mondo, antipatico, scostante, mal vestito: chi gli ha detto che Massimo deve essere uno scocciatore che sputa perle a ogni battuta, un dottor Boccadoro, un maestrucolo di scuola elementare rurale, pedante, quando non odioso? Massimo è un fior di prim'attore, con tutti gli attributi del ruolo classico, che non fa vomitare le donne ma le incanta, tanto che Nennele se ne innamora nell'intervallo dal primo al secondo atto e il suo dramma particolare si fonda e si svolge appunto su quell'innamoramento! Appare chiaro che Visconti non ha amato Massimo. Da inguaribile «vitoso» di Monte Napo e dintorni egli lo trova borghese, noioso, pesante. Massimo è l'opposto di tutto quanto Visconti è e ci tiene a far ben capire che è, un esteta, un raffinato, un antiborghese. Il personaggio è tradito dal regista, e il regista si presenta non già come uomo di teatro, ma come un signore che fa del teatro perché così gli pare, a modo suo e senza dar conto a nessuno, seguendo il suo istinto e servendo le sue passioni. E questa è polemica, non arte di teatro. L'incredibile manomissione del personaggio di Massimo pesa su tutta la commedia, che è diventata arida e aspra». g., *Il bluff Visconti*, cit.

89. *Ibid.*

90. *Ibid.*

NENNELE. Oh il resto! Mammà se ne va anch'essa per altra via. Ne ho viste, oggi, delle cose. Una giornata piena di insegnamenti.

MASSIMO. E tuo padre?

NENNELE. Sì. Certo.

MASSIMO. Così retto, così buono.

NENNELE. È vero. E vorrei mettermi in ginocchio davanti a lui, colle mani giunte e che vedesse l'amore che gli porto. [V] Ma ci sono dei momenti in cui tutte le verità si affacciano nude e inesorabili. E bisogna riconoscerle. È debole anche lui.

MASSIMO. No.

NENNELE. Non ha l'energia che vince le cose e domina gli animi. Tu sei più forte di lui mille volte.

MASSIMO. Non credo. Io ho l'energia che intraprende. Lui ha quella che resiste. Che è la più difficile: quella che dà meno gioie.

NENNELE. Oh Massimo, se tu sapessi come mi rimorde dirti queste cose! Sono così piccole cose! Ma bisogna che tu le sappia, perché resti tu solo a quel poveretto.

MASSIMO. Io solo?!

[...].

NENNELE. [...]. Lo mettevo tanto su in alto. Di lui ogni piccola ombra mi ferisce più che le colpe degli altri. So quello che guadagna... da principio siamo andati giusti giusti, ma poi da un mese spendiamo molto di più... e gliel'ho detto... e ne ha riso. Miserie, miserie mie pensarle e dirle [parte cassata: ma per lui si sgretola l'intonaco, per gli altri cadono i grossi massi. Lo sfacelo].

\*\*\*

MASSIMO. Vuoi essere mia moglie, Irene?

NENNELE. Non accetto elemosine.

MASSIMO. Non vuoi?

NENNELE. No.

\*\*\*

MASSIMO. Non puoi volermi bene?

NENNELE. Non è questo. Non credo che tu me ne voglia... di quello. Non credo che tu sia disceso mai dentro l'anima mia.

MASSIMO. Oh, fino in fondo.

NENNELE. Sì?

MASSIMO. Cos'è che ti ride così nel fondo della pupilla?

NENNELE. Trovi che ride?... [V] Ti ringrazio però, sai, Massimo.

(lunga pausa)

[V] Stasera torni a Chamonix?

MASSIMO. Per forza. [...] (III, 15).

In questa fase, Massimo ancora «non ha capito», commenta Nennele «*tristamente*» (didascalia III, 15), e l'insistenza sul tu esprime proprio la frustrazione di non trovarsi, l'assenza di quella consonanza affettiva («Non credo che tu sia disceso mai dentro l'anima mia») che per la fanciulla, ancora sconvolta dall'ultimo incontro con il fratello, è irrinunciabile. Pur attraversato da moti passionali, nell'ottica di un Massimo più umano e caldo, per il momento il cugino non appare all'altez-

za, anche se Nennele, nelle sottolineature tracciate dalla Brignone, gli riconosce una forza che, con amarezza, non ritrova nel padre amato e debole. Massimo, in ogni caso, finirà per assorbire le migliori qualità di Tommy. Nelle battute conclusive del dramma, quando il cugino finalmente «ha capito», cioè ha intuito il progetto suicida della fanciulla e la aspetta in giardino per trattenerla, egli può finalmente reggere il confronto, agli occhi di Nennele, con quell'antico Tommy che sapeva leggere nell'animo della sorella senza parlare, come abbiamo visto in III, 14.

## 9. Il «potente scatto nervoso» di Lilla Brignone

L'arco evolutivo del personaggio di Nennele è un'altra delle particolarità della lettura registica, un percorso "in crescendo", dall'oscurità alla luce, come già messo a fuoco da Anna Barsotti, in piena congruità con il dettato giacosiano<sup>91</sup>. Proviamo a riassumerne i passaggi salienti e a confrontare i dati con il copione della Brignone. Le tappe di Nennele sono un viaggio per uscire, con dolore, dal bozzolo. Nei primi due atti, il personaggio appare «confinato in ombra»<sup>92</sup>, «in minore»<sup>93</sup>, come fosse acerbo, «chiuso»<sup>94</sup>, per poi, al terzo e al quarto atto, «letteralmente esplodere»<sup>95</sup>, prorompere «in brusche ire, o nel pianto»<sup>96</sup>, in tormenti convulsi.

All'inizio dell'atto II, Nennele è ancora una fanciulla un po' schizzinosa che, ridendone con Tommy, si deve adattare al modesto lavoro di insegnante d'inglese procuratole da Massimo. Nel copione, che taglio nei punti segnalati da parentesi quadre, il vivace racconto della prima lezione sottolinea impressioni sgradevoli, odori forti, particolari desolanti, visi estranei, fallimenti.

NENNELE. Già il luogo era impossibile. La via, la casa, la scala, le stanze; il limbo dei santi padri. E lontano! Pioveva a rovescio. Laghi da per tutto. Meno male che Tommy mi accompagnava.

MASSIMO. Per bagnarvi in due.

NENNELE. Ha preso una carrozza.

TOMMY. Non dire queste cose a Massimo, gli fanno pena.

MASSIMO. A me? Tutt'altro. Che ci stanno a fare le carrozze in piazza?

NENNELE. Arrivo. Tommy mi saluta. Salgo le scale a tastoni. Avevo un batticuore! Suono. Viene la vedova in persona ad aprirmi.

MASSIMO. Perché batti tanto su quel "vedova"? Non l'ha ammazzato lei, suo marito.

NENNELE. Quella è la vedova tipo. Dalla nascita. [*«ridendo»*, annota la Brignone].

TOMMY (*con rimprovero esagerato*). Nennele! Una signora che ti paga!

MASSIMO (*lo guarda, poi a Nennele*). Andiamo avanti.

NENNELE. La ved... scusa... la signora mi conduce in una specie di tinello dove ci man-

91. Barsotti, "Come le foglie", cit., pp. 228-32.

92. Terron, *Atmosfera cechoviana*, cit.

93. Chiaromonte, *Come le foglie*, cit.

94. f.b., "Come le foglie", cit.

95. Terron, *Atmosfera cechoviana*, cit.

96. f.b., "Come le foglie", cit.

giano, perché sapeva di cavoli, e mi squadra da capo a piedi... con un'aria! Poi mi domanda la mia età.

MASSIMO. Ahi.

NENNELE. Perché?

MASSIMO. Ti avevo descritta [nel testo: fatta] più vecchia di quello che sei. La tua gioventù poteva essere un impedimento.

NENNELE. Bravo! Avvertimi! Per poco non s'è litigato. [parte cassata: Essa mi dava ventisei anni, io picchiavo sui miei ventidue]. Breve: chiama il figliuolo.

TOMMY. L'orfano.

NENNELE. Che ha nome Gastone. Un mostriciattolo moccioso a sedici anni. E Gastone appare. Io apro [nel testo: stendo] il mio Ollendorf sulla tavola e faccio per cominciare. E la madre si mette a sedere accanto al figliuolo e mi pianta gli occhi in faccia come per sconcertarmi. Io comincio a dire una proposizione in francese, la traduco in inglese e la faccio ripetere a Gastone. Quella voleva la grammatica, le regole, le definizioni. Una tortura. Ho misurato d'un tratto l'abisso della mia ignoranza. Sai cosa mi ha trattenuto dal fuggire? L'idea della scala buia, che non si può scendere correndo. Non c'era altro che lasciarla dire e seguitare intrepida: il temperino del mio maestro, il cappello della zia, l'ombrello del mio vicino... (II, 3)

[...]

MASSIMO (a Nennele). Sicché quante lezioni hai dato?

NENNELE. Una sola. Dovevo dar ieri la seconda, ma ho scritto che non mi sentivo bene.

[...]

MASSIMO. Hai sempre fatto le cose da signora. Senza fatica. [...]. Tornaci e te la caverai benissimo (II, 5).

Ma presto Nennele comincia a vedere più a fondo. Le idee non sono ancora chiare, ma sta raccogliendo indizi, è turbata: dei soldi sono spariti dal cassetto, Giulia è sempre con quello Strile, il padre è più che mai chiuso in se stesso, e poi Tommy le ha appena mentito. La «voluta assenza» iniziale, nota Quasimodo, diventa «lenta e approfondita angoscia» e infine «intensità» e «commozione»<sup>97</sup>. Nennele cominciare a reagire, ad esporsi, sicché *con grande impeto* (didascalia, II, 11) rimprovera il padre («Devi comandare. Non vedi? Tutto si dissolve in questa casa», II, 11) per poi chiedergli perdono *avvinghiandosi a lui* (didascalia, II, 11).

La condotta scandalosa e i soprusi di Giulia sono in realtà solo la goccia che fa traboccare il vaso di quello «schifo» (il commento in II, 2 alle tresche di Giulia – «Che disgusto però!» – è evidenziato nel copione) che Nennele sta accumulando da tempo verso gli altri e verso se stessa («Tutto l'insieme della nostra vita mi ha un'aria sospetta! Mi pare che nessuno è al suo posto», II, 6). Lo sfogo con Massimo (III, 10), che taglio nel finale come segnalato da parentesi quadra, è arricchito dall'attrice con sottolineature, piccole variazioni e probabili indicazioni di pause (contrassegnate con [V]).

NENNELE. Mi fa schifo, schifo, schifo! S'è fatta comprare due sgorbi da quel bel signo-

97. Quasimodo, *Come le foglie*, cit., pp. 271-2.

rino, che le fa il patetico intorno. [V] Ha capito ch'era lui il compratore... lui stesso moriva dalla voglia di tradirsi. [V] M'hanno mandata via con un pretesto da collegiali. Che abbiano macchinato non so, ma lei, lei che prima era pazza per andare domenica a Chamonix e mi aveva rimbeccata per certe mie osservazioni, dopo... hai sentito... la saviezza! Ah, che anima bassa! E io ho passato una settimana a fare l'odioso e stupido mestiere di cane da guardia. Te la immagini, eh? Una ragazza della mia età, che prende in custodia la virtù della sua matrigna... [V] Ti stupisce ch'io parli così? Non devo sapere? Non devo vedere? Ah! Tutte sanno e tutte vedono. Va là!... Le commedie che ci proibiscono [nel testo: ci inibiscono] in teatro, le vediamo in casa, in casa, [V] in casa. Solo mi fa meraviglia che m'offendano ancora. Di la verità, che ti sembro un piccolo essere corrotto e grottesco! Che pietà! Che ribrezzo! Che pensi di me, Massimo... che pensi di me?

MASSIMO. Imparo. Mi accorgo che il mio genere di vita mi ha lasciato ignorare certe cose. Ma quello che penso di te non ti può spiace. Trovo molto salutare la tua rivolta.

NENNELE. Non ne posso più! Se tu sapessi le idee che mi vengono [V] in certi momenti! E mi sono anche alienato l'animo di Tommy. Tommy, che ha un sentimento così squisito dell'eleganza, deve aver trovato tanto misere e sciocche le mie pretese e la mia condotta. E si è voltato dalla parte di mamma. Se la intendono. Sorridono insieme, discorrono fra loro, tacciono quando io arrivo...

MASSIMO. Ne sei gelosa?

NENNELE. Pensa! Meno di quanto avrei creduto!

MASSIMO. L'orgoglio!

NENNELE. Perché non mi capisci? [Nel testo è affermativo: «Non mi capisci»]. Ne sono rattristata, però. Tu sai nulla di Tommy?

MASSIMO. No. Novità?

NENNELE. Non so.

MASSIMO. Ci va [nel testo: attende] al suo ufficio?

NENNELE. Credo. Se ne va tutte le mattine, rientra per la colazione, torna a uscire fino all'ora del pranzo. Ma ha l'aria scontenta. Ho fatto tanto per infondergli una volontà allegra. Ho cercato di volere per lui. Tu mi dicevi un giorno che la volontà può ogni cosa.

MASSIMO. Bene applicata.

NENNELE. Credi di poter sempre conseguire quello che vuoi?

MASSIMO. Quasi sempre. Col tempo e col silenzio.

NENNELE. Credi che potrei anch'io?

MASSIMO. Credo di sì. Nei limiti del non assurdo. È certo che se tu volessi fare un uomo forte di Tommy... che ha un sentimento così squisito dell'eleganza!... E poi in te c'è ancora il dissidio fra gli istinti... o meglio fra le abitudini e la ragione.

NENNELE. Non mi capisci.

MASSIMO. Ad ogni modo, non stancare la volontà a cose vane. Chi si vuol perdere, lascia che si perda. Che vuoi fare colla tua matrigna, per esempio? Io credo che tuo padre l'ha pesata e giudicata, e che domanda una cosa sola, che non lo distragga dal suo lavoro.

NENNELE. Non senti [V] la ribellione?...

MASSIMO. Vuoi ribellarti contro le foglie che il vento disperde? Trattienile, se puoi. Hanno tanta grazia e tanta eleganza, e non sai dove vanno a finire. Quella gente là non finisce. Nessuno farà mai la briconata concludente: svolazzano di viltà in viltà e dileguano nella viltà universale. Un bel giorno ti volti... non ci sono più.

NENNELE. Così la pensi [V] anche di Tommy?

MASSIMO. Non so ancora. [...] (III, 10).

I tratti di matita lasciano scorgere, per frammenti, l'intimo ribollito di Nennele: le menzogne, lo spettacolo protratto di un adulterio che infanga l'onore della famiglia e insieme la turba come donna (il «Tutte» marcato per due volte), l'indignazione per la dimora coniugale violata, l'insorgere prepotente del disgusto che la fa pensare alla morte (le «idee»), l'acuto senso di solitudine («Perché non mi capisci?»), la speranza vana di ricondurre a sé il fratello. È probabilmente questo il punto dello spettacolo in cui si manifesta a pieno lo «scatto nervoso»<sup>98</sup> della Brignone, che colpisce per la complessità della partitura espressiva, vero «pezzo di bravura» in cui ella traduce, con una gamma ricchissima di reazioni fisiche e di pause opportunamente dosate, la tempesta interiore del personaggio. L'exasperazione, scrive Terron, la fa «crollare in un ribrezzo che le fa battere i denti, singulando, tutta scossa da fremiti e da gemiti che le frantumano le parole fra le labbra a significare un gelo mortale penetrato nell'anima»<sup>99</sup>. Che sia invenzione del regista o intuizione dell'interprete, conclude il critico, «è una nota audacemente geniale e che illumina quanto mai opportunamente il lungo e inespresso processo interiore che la condurrà al tentato suicidio»<sup>100</sup>.

## 10. Davanti allo schermo. L'ultimo atto

L'introverso, reticente, solitario Giovanni Rosani finalmente esce allo scoperto. Nel corso del dramma, Giacosa centellina la sua presenza, lo tratteggia sempre «in fuga», sempre diretto altrove, a occuparsi d'altro, capace di aprirsi soltanto con il nipote Massimo, con il quale condivide valori e stile di vita. Quello che si autodefinisce «un cattivo padre» (I, 10) è, dunque, una sorta di «vuoto» che Visconti fa sentire anche a costo di privare il personaggio di una delle battute più note della commedia («Vedrai. Quella è gente che non sa resistere alla bufera. Non c'è fibra. Al primo soffio di vento se ne va, se ne va», I, 11<sup>101</sup>), con grande disappunto di Giannini per i «tagli ingiustificabili»<sup>102</sup>. Esce allo scoperto, dunque, ma di notte, quando la casa è finalmente silenziosa, e la famiglia è creduta nel mondo dei sogni. Seduto al tavolo, sotto il cerchio di luce di una «*lampada accesa con coprilume ver-*

98. L'espressione, come già segnalato, è di Bragaglia, *Giacosa non è Čechov*, cit.

99. Terron, *Atmosfera cechoviana*, cit.

100. *Ibid.*

101. In parentesi quadre riporto per intero i tagli di Visconti relativi a I, 11-12 (copione Brignone): «GIOVANNI. Tu non sai. Non li conoscevo. La colpa è mia. Ma la prosperità acceca. Ah la grazia, l'eleganza, la gentilezza, cosa nascondono! Vedrai, Massimo. Lasciarli qui? [Avrebbero seguitato una vita di dissipazione equivoca.] Ah no! Con me, con me. Se pure basterà. [MASSIMO. Oh che dici! GIOVANNI. Vedrai. Quella è gente che non sa resistere alla bufera. Non c'è fibra. Al primo soffio di vento se ne va, se ne va. – SCENA DODICESIMA: *Detti, Andrea poi la signora Irene – ANDREA (a Giovanni).*] C'è la carrozza».

102. g., *Il bluff Visconti*, cit.



de» (IV, scena unica, didascalia), Giovanni ovviamente lavora («È certo che per lui nulla è mutato», commentava Tommy, «Lavorava a Milano, lavora qui», II, 2).

Salvo Randone, apprezzato dall'intera critica, tratteggia il personaggio «con malinconia e rassegnata gravità»<sup>103</sup>, eppure facendo percepire le dimensioni più fragili e quasi infantili («Così umiliato, così offeso dalla vita, così inerme»<sup>104</sup>) di questo padre che non sa fare il padre. Alle sue spalle, non vista, Nennele sta andando a uccidersi. Sembra già un fantasma, con la lunga camicia da notte candida che brilla nel buio, uno «*scialle oscuro in testa*» (didascalia), i lunghi capelli sciolti<sup>105</sup>. Visivamente è quasi un'anticipazione di Violetta prima della morte. Nella *Traviata* del 1955 la Callas indosserà una veste da notte simile e le spalle saranno coperte dalle sue folte chiome scure. Sguscia «*rasente il muro*» (didascalia), presto «*è già scivolata di là*» (didascalia), con un movimento obliquo che appunto riecheggia l'idea del «traviarsi», del perdersi.

Giovanni la sorprende «*agitata*» (didascalia), la riacciuffa già fuori dall'uscio e, alle sue giustificazioni («Avevo bisogno d'aria»), compie un gesto famoso quanto risolutivo, «*spalanca le persiane*» e il «*chiaro di luna*» è «*nella stanza*» (didascalia). È una luce lunare che Visconti vuole «più splendente del sole che nel primo atto illuminava la prospettiva dei saloni vuoti» scrive Lanza<sup>106</sup>, proprio per esaltarne all'estremo la funzione metaforica. Da questo momento, «il padre *assente*», scrive Alonge, diviene finalmente «risoluto a *veder chiaro* nella propria vita e in quella dei suoi», così come per Nennele quest'ultimo colloquio si trasformerà in un'autentica «*illuminazione*»<sup>107</sup>. L'intensità della luna, ancora più espressiva se ripensiamo alla penombra della scena, altrettanto risolutiva, tra Tommy e Nennele, anticipa lo scioglimento del dramma, offrendo una visualizzazione eloquente del chiarimento e della riconciliazione con cui esso si chiude ed esaltando la dialettica luce/ombra tratteggiata da Giacosa in questo ultimo atto. Nennele alla fine rinuncerà al richiamo dell'*oscurità* per seguire la *luce* dei «retti», abbracciando la linea del padre e di Massimo.

Ripercorriamo le tappe salienti dell'ultimo atto attraverso le intonazioni manoscritte della Brignone, le sue sottolineature e le probabili indicazioni di pause nel copione (contrassegnate con [V]). «No, non chiamare nessuno. Non ho bisogno di nulla. [V] Sto bene», sottolinea e pausa la Brignone, mentre Giovanni le è intorno, inquieto, protettivo («Tremi tutta...»). Se, nell'originale giacosiano, la fanciulla «*è presa da un pianto convulso*», per la Nennele viscontiana non è ancora il momento di piangere, così come per ora non «*gli getta le braccia al collo*»<sup>108</sup>, limi-

103. S. Giovanninetti, «*Come le foglie*» all'Olimpia allestita da Luchino Visconti, in «Il Popolo», 27 ottobre 1954.

104. f.b., «*Come le foglie*», cit.

105. Cfr. foto di scena in L. Visconti, *Il mio teatro*, a cura di C. d'Amico de Carvalho e R. Renzi, Cappelli, Bologna 1979, vol. II, p. 17.

106. G. Lanza, *Ritorno di un capolavoro. Come le foglie*, in «Teatro Scenario», novembre 1954, p. 9. Si veda anche Barsotti, «*Come le foglie*», cit., p. 238.

107. Alonge, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 179.

108. In parentesi quadre riporto il taglio alle battute e alle didascalie, e una modifica di Visconti (copione Brignone): «NENNELE. Sto bene, ti dico... Soffocavo in camera mia. [*È presa da pianto con-*

tandosi a rispondere («*cupa*») alla domanda del padre a proposito di Tommy («Tu sai chi siano gli amici che l'hanno invitato? NENNELE. No»). All'ennesima bugia di Giulia («Degli amici di Milano, mi ha detto mamma»), l'attrice sottolinea e annota a lato: «*Sarà. (!!!)*», quasi un rigurgito di quello «schifo» che le aveva provocato la crisi convulsa in III, 10, mentre è («*quasi non detto*») il no alla domanda se sia tornato il fratello. Con («*piccola difesa*») cerca di allontanare il padre che premurosamente vuole riaccompagnarla in camera, e risolve («*un po' sperduta*») di restare lì con lui. Giovanni riprende il lavoro. Presto matura il primo sospetto («Quando passavi, poco fa... [...]. Perché non hai risposto?») e la replica elusiva di Nennele è sottolineata dal silenzio («Non ho sentito» [V]).

Quando il padre gli confida che sta portando a termine un incarico extra che lo ha impegnato per molte notti, la resistenza di Nennele crolla («NENNELE. Da quando?»). Gli chiede perdono con viso stravolto («Che occhi mi fai!»). Giovanni comincia a comprendere, corre in camera della figlia per poi uscirne con la lettera d'addio che ella gli aveva indirizzato, e Nennele finalmente può piangere<sup>109</sup>. L'intero monologo di Giovanni (da «Non sei una vagabonda...» sino a «Cos'è che ignoro ancora della mia casa?»), che per Giacosa era ascoltato da Nennele in perfetto silenzio «*rigida presso la tavola*» (didascalia), è qui accompagnato dal lungo, insistito pianto della Brignone, mentre Randone, «quando il personaggio intuisce la volontà di suicidio di Nennele, riesce a coordinare i toni del suo crollo spirituale secondo una perfezione drammatica che crediamo ineguagliabile»<sup>110</sup>.

L'incalzare delle domande di Giovanni, il confessarsi brutale di Nennele («bisogna che tu sappia quello che pensavo di te»), l'ammissione ai rimproveri della figlia, tutto corre a un'immagine («Se tu sapessi come ti vedo su in alto davanti a me!» dice Nennele al padre) e ad una delle battute cruciali della fanciulla: «Fa così bene spalancare l'animo fino in fondo!». Poi, la pace, una lunga pausa suggella il momento del ritrovarsi, la prossemica fissa il quadro plastico della ricomposizione degli affetti familiari, con Nennele in basso, gettata ai piedi di Giovanni cui abbraccia le ginocchia, per dirgli infine: «Nessun dolore, nessuna gioia potranno mai vincere la dolcezza che provo in questo momento, con te, vicino a te!»<sup>111</sup>.

Giovanni è persuaso di aver visto una figura «là sotto agli alberi». «C'è. C'è qualcuno», «fermo», sottolinea Nennele. «Tommy, credevi?» chiede il padre e il copione evidenzia e pausa la risposta della figlia: «No. [V] Nessuno». La tensione sembra spegnersi nel mutamento di registro espressivo, nel cambio di tono («rom-

*vulso, gli getta le braccia al collo. Oh papa! GIOVANNI. Che c'è? Che c'è? Mi fai paura... Nennele! Su, Nennele! NENNELE (fra le lacrime). Lasciami. GIOVANNI. Piangi, piangi, sì, piangi, amore mio. Piangi, che ti farà bene. Mi dirai poi... NENNELE (si calma e guarda intorno un po' smarrita). GIOVANNI. Ti passa un po'?]. GIOVANNI. È nervoso. Mi dirai poi, adesso stai qui quieta [nell'originale è «Stai lì quieta». Visconti recupera e antepone la battuta «Mi dirai poi»]. Ti eri già messa a letto?» (IV, scena unica).*

109. Copione Brignone: «[...]». Cos'è che non posso vedere in camera tua? Ah! (*S'alza*). NENNELE. No, no... (*piange*).

110. Ripamonti, «Come le foglie» di Giuseppe Giacosa, cit.

111. Cfr. foto di scena in Visconti, *Il mio teatro*, cit., vol. II, p. 17.

pendo» scrive la Brignone) con cui Giovanni comincia a riflettere a ruota libera su di sé, sul destino della figlia («Tu non avrai più i cattivi pensieri?»), ma presto Nennene lo scuote («Lo vedi?!») e, «*con esaltazione gioconda*» (didascalia), può finalmente chiamare Massimo, che «È rimasto per me, [V] ha capito».

Se per qualche critico la grandezza dello spettacolo stava soprattutto nella potente figurazione dell'atto I, perché «ciò che interessava Visconti era quella intuizione di sfacelo morale, e su di essa ha costruito»<sup>112</sup>, non meno importante ci appare oggi questo congedo, così trattenuto nell'intimità commossa dei valori familiari eppure ricco di vibrazioni inquiete e di presagi, che il regista affronta con rispetto ma senza farsi illusioni. L'uno accanto all'altra a fronteggiare le incognite dei tempi a venire, padre e figlia rimangono davanti a quella finestra azzurrata dalla luna come davanti a uno schermo. Non loro, ma gli spettatori di Visconti potevano idealmente far sfilare su quello schermo vuoto le immagini del futuro, i primi cinquant'anni di quel feroce *secolo breve* che è stato il Novecento, sul quale il regista non ha mai cessato di interrogarsi.

112. Paccino, *Luchino Visconti a Milano*, cit.